

Anacronías: el orden temporal en el relato periodístico

Romero, Lourdes

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Romero, L. (1997). Anacronías: el orden temporal en el relato periodístico. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 41(169), 63-92. <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.1997.169.49336>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Anacronías: el orden temporal en el relato periodístico

LOURDES ROMERO

Resumen

En este artículo se muestra la imposibilidad de trasladar los hechos, tal y como se dan en la realidad, al relato periodístico. Para ello se compara el orden de los acontecimientos en la historia con el orden de los acontecimientos en el texto periodístico. El tiempo de la historia es pluridimensional; en cambio, el del relato es lineal. Las anacronías son utilizadas en el relato periodístico no sólo porque la linealidad del lenguaje lo exige para expresar la pluridimensionalidad de lo que sucede en la historia, sino también porque a través de ellas el relato periodístico explica y contextualiza los acontecimientos. El análisis del orden temporal en el relato periodístico hace evidente la manipulación que realiza el narrador al reconstruir la realidad.

Abstract

This article shows the impossibility of translating events, just as they occur in reality, to journalistic accounts. In order to do this, it compares the sequence of events in history with those of journalistic texts. Time in history is pluri-dimensional; in contrast, journalistic account is lineal. Anacronies are used in journalistic accounts not only because the lineal character of language demands it in order to express the pluri-dimensionality of what happens in history, but also because through them journalistic accounts explain and contextualize events. The analysis of temporal order in journalistic accounts makes evident the manipulation which the narrator realizes when reconstructing reality.

Introducción

La oposición entre el relato de ficción y el no ficcional —en donde se incluye el relato periodístico—¹ suele resolverse ingenuamente sin realizar un análisis riguroso de las similitudes y diferencias entre ambos. Así, para muchos es suficiente decir que cada uno de

¹ En el presente artículo expongo algunos resultados de la investigación en la que trabajo desde hace algunos años sobre el relato periodístico. Véase, entre otros, M. de L. Romero Álvarez, "El relato periodístico como acto de habla", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, núm. 165, México, UNAM, junio-septiembre de 1996, pp. 9-27.

ellos tiene por objeto uno de los dos ámbitos a los cuales alude la pareja de términos contrarios *ficción* y *realidad*. Para superar este nivel de planteamiento no ha bastado la presencia de quienes —con sus mismos reportajes— han revelado las limitaciones de esta simplificación. Me refiero a los escritores del llamado “nuevo periodismo” y a sus seguidores y renovadores actuales, quienes insisten en la subjetividad como único medio para llegar a la objetividad. Esto permanece como una máxima repetida en innumerables ocasiones, pero pocas veces comprendida. No de otra manera puede entenderse que estudiosos del “nuevo periodismo” afirmen que, a diferencia de la literatura, en el periodismo los personajes y los hechos relatados no requieren arreglos y se dan al lector tal y como son. No es así. La visión simplista del trabajo periodístico nos hace creer que es suficiente con tomar lo que se da, como si fuera posible trasladarlo al receptor sin ninguna mediación. Incluso últimamente se ha acuñado una expresión simpática para referirse a la labor periodística: Máximo Mewe la ha llamado “la profesión del espejo”.² Desafortunadamente, esta frase puede confundir aún más, pues la actividad que realizan los medios de comunicación de ninguna manera es especulativa y sus productos no son como la imagen en el espejo. Si el periodista pretende ser objetivo deberá dejar a un lado toda pretensión de mostrar la realidad al presentar los hechos simple y llanamente tal y como son. Hay diferencias radicales entre un hecho y el relato del mismo: todo relato posee sus propias leyes y, al olvidarse de ellas, al ocultarlas, se falsea la labor periodística. En el relato periodístico, la realidad es producto y resultado; se construye según principios comunes a todo relato y con la ayuda de ciertas peculiaridades periodísticas.

Para ejemplificar cómo los relatos periodísticos son una construcción y no una descripción de la realidad, presento los resultados del análisis de varios textos no ficcionales a partir de una de las tres grandes categorías propuestas por Gérard Genette para el estudio del discurso narrativo: el tiempo.³ No abarco los tres aspectos que

² M. Mewe, “La profesión del espejo”, ponencia presentada en el Primer Congreso Internacional de la Lengua Española, Zacatecas, México, 8 de abril de 1997, p. 1.

³ G. Genette, tomando como punto de partida la clasificación propuesta por Todorov (“Las categorías del relato literario”, en R. Barthes, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 155-192), distingue tres categorías fundamentales para el

esta categoría implica, me limito exclusivamente al orden y dejo para otro momento la exposición de la duración y la frecuencia.⁴ Para ilustrar mi planteo utilizo diversos ejemplos modélicos: *Relato de un naufrago*, de Gabriel García Márquez, y *Territorio comanche* de Arturo Pérez Reverte, representantes del mundo de habla hispana; *A sangre fría*, de Truman Capote, *Entre los vándalos*, de Bill Buford, y *Los ejércitos de la noche*, de Norman Mailer, del inglés; *Cabeza de turco*, de Günter Wallraff, en idioma alemán; y *La guerra de Angola*, *El sha o la desmesura del poder* y *Las botas*, de Ryszard Kapuscinski, del polaco.

Antes de iniciar el análisis de esta categoría en los relatos periodísticos o no ficcionales es conveniente especificar de qué tipo de tiempo estamos hablando.⁵ En este análisis no hacemos alusión al físico o cosmológico ni al crónico o convencional,⁶ sino que nos referimos al tiempo literario y, más específicamente, al tiempo narrativo. Aunque mantiene vinculación con los tiempos citados, el

análisis del discurso narrativo: tiempo, modo y voz. G. Genette, *Figuras III* [1972], Barcelona, Lumen, 1989, pp. 77-321.

⁴ Para el análisis de las tres categorías del tiempo —orden, frecuencia y modo— véase M. de L. Romero Álvarez, *El relato periodístico: entre la ficción y la realidad (análisis narratológico)*, Madrid, Universidad Complutense, 1995, 408 pp.

⁵ El análisis del tiempo en el relato de ficción (válido también para el periodístico) presenta posturas contradictorias e irreconciliables. Por un lado, están la mayoría de los narratólogos, que reconocen casi miméticamente la presencia del tiempo en el marco de la literatura y específicamente en la narración, simplemente por exigencia de la verosimilitud. Esta posición se inicia con Aristóteles y tiene su último eslabón en Paul Ricoeur (P. Ricoeur, *Tiempo y narración*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987, t. II, pp. 136-157). Tanto Kate Hamburger (*Logique des genres littéraires* [1957], París, Seuil, 1986, pp. 23, 24, 77, 95-96) como H. Weinrich, (*Estructura y función de los tiempos en el lenguaje* [1964], Madrid, Gredos, 1968, pp. 26-33 y capítulos III-IV) representan la otra postura: niegan la existencia del tiempo en el ámbito del relato, aunque por distintos caminos. Por otro lado, Barthes y Genette afirman que el tiempo no existe, que se trata de una pura ilusión realista y que el auténtico tiempo es el de la enunciación.

⁶ E. Benveniste, "Lenguaje y experiencia humana", en *Problemas de lingüística general* [1974], México, Siglo XXI Editores, 1977, vol. II, pp. 73-81, establece una tipología que puede ser de utilidad para llegar a comprender con claridad el tipo de tiempo al que nos referiremos: a) el tiempo físico o cosmológico es el tiempo del mundo real; b) el crónico o convencional se refiere a la organización del tiempo por la comunidad de hablantes para su intercambio comunicativo. Su unidad de expresión es el calendario; c) el tiempo lingüístico es el instaurado por el proceso de la enunciación a través del cual el hablante se apropia del sistema lingüístico para sus necesidades comunicativas. El centro regulador para este tipo de tiempo es el presente de la enunciación a partir del cual se organizan las demás dimensiones del tiempo: pasado y futuro.

narrativo se rige por convenciones propias y algunas de muy diversa índole. Entre ellas cabe mencionar al narrador en cuanto protagonista de la enunciación narrativa y la posición que toma éste a la hora de reconstruir la historia.

A la luz de la teoría de la enunciación⁷ existen básicamente dos tipos de tiempo: el del contar o de la enunciación y el contado o del enunciado. El tiempo del contar es por definición el presente, mientras que el del enunciado es el pasado, ya que, en general, los hechos comienzan a contarse una vez que se han consumado; por tanto, el objeto, la historia, precede en la mayoría de los casos claramente al momento de la enunciación.

La temporalidad de la historia y del relato son distintas. El tiempo del relato, como dice Todorov, es lineal; en cambio, el de la historia es pluridimensional. En la historia los acontecimientos suceden simultáneamente; en el relato deben, obligatoriamente, narrarse uno tras otro. Trasladar la simultaneidad de los acontecimientos que suceden en el mundo real a la escritura, "en donde la sucesión en el tiempo es sustituida por la línea espacial de los signos gráficos",⁸ es tarea difícil y que implica tomar decisiones. Por ello es preciso que el narrador, en tanto locutor y organizador del relato, determine su posición a la hora de reproducir los hechos: es él quien desde su perspectiva organiza los acontecimientos y quien decide qué contar y qué omitir; de él depende también qué orden dará a los acontecimientos.⁹ Evidentemente, aunque el narrador quisiera relatar lo acaecido en la realidad siguiendo su orden natural —cronológico—, la linealidad del lenguaje no se lo permitiría. Esta característica es muy importante porque nos deja apreciar el grado de manipulación que hace el narrador del material. Descubrir esta manipulación y su finalidad es el motivo de nuestro análisis.

⁷ E. Benveniste, "De la subjetividad en el lenguaje", en *Problemas de lingüística general* [1960], México, Siglo XXI Editores, 1976, vol. I, pp. 179-187; "El lenguaje y la experiencia humana" y "El aparato formal de la enunciación", en *Problemas de lingüística general, op. cit.*, vol. II, pp. 70-91.

⁸ F. de Saussure, *Curso de lingüística general* [1945], Buenos Aires, Losada, 1974, p. 133.

⁹ Véase A. Garrido Domínguez, "El discurso del tiempo en el relato de ficción", *Revista de Literatura*, t. LIV, núm. 107, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filología, enero-junio de 1992, pp. 5-45.

El orden en los relatos periodísticos

Estudiar el orden temporal de un relato consiste en confrontar el de los acontecimientos en su sucesión cronológica (tiempo de la historia) y su disposición concreta en el relato.¹⁰ La isocronía narrativa, es decir, la perfecta coincidencia temporal entre los acontecimientos del relato y los de la historia es más hipotética que real en cualquier tipo de narración.

Antes de iniciar la demostración de este enunciado no es ocioso tener presentes las distintas formas de discordancia que se producen entre el orden de los acontecimientos en la historia y su colocación dentro del relato. Se trata, pues, de las anacronías, alteraciones temporales que se producen “cuando la historia se detiene para dar paso a un suceso con distinta cronología a la expresada, en ese momento, por el discurso narrativo”.¹¹

Toda anacronía introduce distintos niveles en la temporalidad del relato, los cuales pueden ir entrecruzándose. Para comprender con precisión en qué consiste este recurso es conveniente acudir a dos conceptos que debemos tener presentes: relato primario o marco y relato secundario o metadieгético. El primero constituye el marco temporal de la historia y en torno a él se polarizan las anacronías. Éstas —que pueden ser de dos tipos: analepsis y prolepsis— integran el relato metadieгético.¹²

La analepsis es una infracción temporal por medio de la cual se introduce un hecho o conjunto de hechos que, según el orden lógico, deberían de haber sido expresados con anterioridad. Desde otro punto de vista las analepsis pueden ser internas y externas. Son internas cuando su alcance¹³ queda incluido dentro del relato primario y externas cuando éste queda fuera del relato primario que le da paso.

La prolepsis, en cambio, consiste en mencionar en un momento dado hechos que, según el orden lógico, deberían citarse después.

¹⁰ G. Genette, *op. cit.*, pp. 91-143.

¹¹ A. Sánchez Rey, *El lenguaje literario de la “nueva novela” hispánica*, Madrid, Mapfre, 1991, p. 351.

¹² Véase G. Genette, *op. cit.*, pp. 104-130.

¹³ Conviene precisar en este momento dos conceptos referentes a las anacronías: amplitud y alcance. La amplitud de la anacronía es la extensión que ocupa dentro de la historia; su alcance es la distancia que la separa del relato primario.

Al igual que las analepsis éstas pueden ser internas y externas. Son internas cuando su amplitud queda incluida dentro del relato primario; son externas cuando su amplitud rebasa el ámbito de los acontecimientos del relato marco o primario.

Toda anacronía asume la forma de un relato encajado en el primario o marco y, por ello mismo, sus relaciones han de guardar coherencia con el enmarcante. Cuando se habla de relato primario no se alude a la posición que éste ocupa dentro del discurso ni a su importancia en el texto —es decir, su relevancia dentro de la historia general—, sino que se refiere más bien “a una especie de grado cero en lo referente al tiempo”.¹⁴ En realidad, actúa como soporte o eje de la narración sobre el cual giran las distintas acciones de la historia; el relato primario es puramente referencial.

El orden de los acontecimientos de los relatos periodísticos convencionales, determinado por la actualidad de los hechos, no se organiza según un orden temporal o casual, sino que se estructura seleccionando lo más reciente como lo más importante y relegando a un segundo plano los acontecimientos previos (los cuales casi siempre tienen un valor contextualizador).

Seguir el decurso temporal de los acontecimientos no es lo propio del relato periodístico tradicional; en cambio, los del periodismo moderno pueden someter los hechos a un orden cronológico (versión dominante) o apartarse de él, pero sin reflejar los criterios de importancia aplicables en el periodismo convencional.

Relatos que siguen el orden cronológico de la historia

Los relatos que en sus grandes articulaciones se pliegan al orden cronológico presentan dos modalidades determinadas por el nivel narrativo en el que se desarrolla el tema principal de la historia: aquellos en los que el tema principal se desenvuelve en el relato marco o primario y los que el tema principal se desarrolla en el relato metadieético.

¹⁴ A. Sánchez Rey, *op. cit.*, p. 28.

Tema principal en el relato marco

La gama de posibilidades para narrar los acontecimientos periodísticos es muy amplia. Cuando el tema principal se desarrolla en el relato primario, su argumento es claro y no presenta dificultad para su decodificación. Las anacronías sólo desempeñan una función contextualizadora. *Relato de un naufrago*, de García Márquez,¹⁵ y *A sangre fría*, de Truman Capote,¹⁶ nos permitirán ejemplificar esta tipología.

Relato de un naufrago, en sus grandes articulaciones, se somete al orden cronológico. Inicia el 22 de febrero de 1955, cuando se avisa a la tripulación del destructor *A.R.C. Caladas* que regresará a Colombia, después de haber permanecido ocho meses en Alabama. El regreso a Cartagena se realiza el 24 de febrero. Cuatro días después, el narrador y personaje principal junto con siete compañeros caen al mar. El narrador, único sobreviviente del naufragio, permanece durante diez días en el Mar Caribe, a la deriva en una balsa, sin comer ni beber. El 9 de marzo logra llegar a tierra firme en las costas de Colombia. Ahí es rescatado y trasladado a un hospital donde tres días más tarde se recupera. La historia concluye poco después de su odisea, cuando se ha vuelto el foco de atención de sus compatriotas y es tratado como un héroe.

A pesar de que este eje narrativo se desarrolla, como ya dijimos, en forma cronológica, el narrador se vale de analepsis y prolepsis para explicar las razones por las cuales el accidente de Luis Alejandro Velasco se convierte en noticia. Acerquemos la mirada a los detalles del texto. El tiempo del relato y el de la historia coinciden en su inicio: a la tripulación del *A.R.C. Caladas* se le da el aviso de regresar a Colombia: "El 22 de febrero se nos anunció que regresaríamos a Colombia" (p. 15).

En ese punto, mientras se hacen los preparativos para tal empresa el narrador cuenta, mediante una analepsis externa, lo que él y sus compañeros solían hacer ocho meses atrás:

¹⁵ G. García Márquez, *Relato de un naufrago* [1970], Barcelona, Tusquets Editores, 1991, 141 pp. Esta historia, dividida en episodios, se publicó en catorce días consecutivos en el periódico *El Espectador* de Bogotá, Colombia, en abril de 1955.

¹⁶ T. Capote, *A sangre fría* [1965], Barcelona, Anagrama, 1991.

Teníamos ocho meses de estar en Mobile, Alabama, Estados Unidos, donde el *A.R.C. Caladas* fue sometido a reparaciones electrónicas y de sus armamentos. Mientras reparaban el buque, los miembros de la tripulación recibíamos una instrucción especial. En los días de franquicia hacíamos lo que hacen todos los marineros en tierra: íbamos al cine con la novia y nos reuníamos después en Joe Palooka, una taberna del puerto, donde tomábamos whisky y armábamos una bronca de vez en cuando [...] (p. 15).

Esta analepsis externa, cuya amplitud total se mantiene en el exterior del relato principal, continúa y abarca seis páginas del primer capítulo. Su función consiste en presentar a los compañeros que cayeron con el narrador al mar y proporcionar, entre otros datos, las causas que provocaron el accidente. En el marco de una analepsis el narrador homodiegético¹⁷ también nos cuenta del temor que empezó a experimentar después de haber visto en el cine *El motín del Caine*.

No quiero decir que desde ese instante empecé a presentir la catástrofe, pero la verdad es que nunca había sentido tanto temor frente a la proximidad de un viaje (p. 16).

El relato de esta analepsis sirve, a su vez, de marco a otra analepsis externa, en la cual afloran los recuerdos de la niñez del narrador sobre este mismo tema:

En Bogotá, cuando era niño y veía las ilustraciones de los libros, nunca se me ocurrió que alguien pudiera encontrar la muerte en el mar. Por el contrario, pensaba en él con mucha confianza. Y desde cuando ingresé en la Marina, hace casi doce años, no había sentido casi nunca ningún trastorno durante el viaje [...] (p. 16).

¹⁷ El narrador es homodiegético cuando participa como actor en la historia que cuenta y es heterodiegético cuando no actúa como personaje en la historia relatada.

Más adelante, dentro de esta misma analepsis, el narrador, como protagonista que es y, por lo mismo, conocedor de los acontecimientos que están siendo relatados, nos adelanta, con carácter omnisciente y mediante una prolepsis interna, información que considera interesante para despertar el interés del lector.

[...] Debajo de mi litera, el marinero primero Luis Rengifo roncaba como un trombón. No sé que soñaba, pero seguramente no habría podido dormir tan tranquilo si hubiera sabido que ocho días después estaría muerto en el fondo del mar (p. 17).

El resto de la obra se desarrolla de manera análoga a lo expuesto hasta aquí. El relato primario sigue el orden cronológico y en él van intercalándose diversas analepsis y una que otra prolepsis.

A sangre fría, de Truman Capote, es un relato similar al de García Márquez en lo referente a que el tema principal se desarrolla dentro del relato marco y los acontecimientos de la historia, en sus grandes articulaciones, se presentan en orden cronológico; no obstante, se pueden apreciar algunas peculiaridades que los diferencian: el periodo que abarca la historia de Truman Capote es de seis años (14 de noviembre de 1959 al 14 de abril de 1965); en cambio, *Relato de un naufrago* no abarca más de un mes. Por otro lado, aunque las analepsis en ambos relatos básicamente tienen la función de contextualizar, este fenómeno es más evidente en el relato de Truman Capote, pues las evocaciones, al ser materializadas en el relato en amplias y detalladas descripciones, ayudan eficazmente no sólo a la caracterización de los personajes sino a explicar sus comportamientos y el ámbito en el que se desarrolla la acción. De paso diré que las prolepsis, en los dos relatos, funcionan de manera semejante a los avances de películas: despiertan el interés del receptor para garantizar la lectura.

A sangre fría nos narra el asesinato de la familia Clutter a manos de Dick Hickcock y Perry Smith. Inicia un día antes del infausto acontecimiento y concluye el día de la ejecución de los asesinos, seis años después de haberse cometido el homicidio.

Para comprender la razón de los asesinatos, el narrador, por medio de analepsis internas y externas, presenta a los personajes inmiscuidos en la historia. Sirvan de ejemplo tres fragmentos en los que

éste nos proporciona información de la vida de Dick anterior al periodo que abarca el relato y que es necesaria para entender su comportamiento:

- La imperfecta alineación de sus rasgos se debía a un accidente de automóvil que había tenido en 1950; su rostro alargado y estrecho resultó alterado, el lado izquierdo le quedó sensiblemente más bajo que el derecho [...] (p. 35).

Dick sufría con frecuencia fuertes dolores de cabeza, intensos como jaquecas (“uno de esos puñeteros”). Suponía eran consecuencia de su accidente de coche (p. 117).

De los cinco testigos que comparecieron, el primero fue el ojeroso señor Dick. Habló con digna y triste elocuencia con un solo propósito: demostrar que todo se debía a locura temporal. Su hijo, manifestó, en un accidente de coche ocurrido en julio de 1950, había recibido serias heridas en la cabeza. Antes de aquel accidente, Dick había sido siempre un chico “despreocupado y feliz”, aplicado en el colegio y respetuoso con sus padres y querido por sus compañeros (p. 270).

El narrador, mediante estas analepsis externas completivas,¹⁸ repite información que no quiere dejar de lado, pretende destacar cómo el accidente que sufrió Dick influyó en la evolución interior del personaje. Trato similar da el narrador a Perry, el otro personaje protagonista de *A sangre fría* que también fue víctima de otro accidente.

Perry estaba también lisiado y las heridas que había sufrido en un accidente de moto eran más graves que las de Dick. Tuvo que pasarse medio año en el hospital del estado de Washington

¹⁸ Las analepsis completivas son segmentos retrospectivos que llenan lagunas anteriores del relato. Éstas se convierten, en ocasiones, por su función, en paralepsis. La paralepsis es un tipo de alteración de la categoría “modo” que consiste en dar más información de la que en principio autoriza el código de focalización que rige el conjunto. G. Genette, *op. cit.*, p. 249.

y otros seis meses llevando muletas. Y aunque el accidente había ocurrido en 1952, como sus piernas de enano cortas y rechonchas habían sufrido cinco fracturas, las múltiples cicatrices le causaban todavía dolores tan agudos que se drogaba con aspirina (p. 36).

A continuación, dos fragmentos más en los que el narrador, mediante analepsis completivas externas, se refiere al accidente sufrido por Perry como causa de su comportamiento:

Por ejemplo, antes de tener aquel accidente con la moto, lo vi todo, todo lo que iba a suceder. Lo vi en mi cabeza: la lluvia, la huella de las ruedas que habían patinado y yo por la carretera, tirado en el suelo, sangrando y con las piernas rotas. Eso es lo que me pasa ahora. Una *premonición*. Algo me dice que esto es una trampa [...] (p. 89).

Bueno, estando todavía en el servicio, destinado en Fort Lewis, me compré una motocicleta (muertecicletas tendrían que llamarlas) y en cuanto me licenciaron me fui a Alaska [...].

El patinazo aplazó un año la reunión de padre a hijo. Operación quirúrgica y recuperación requirieron seis meses de aquel año y el resto lo ocupó convaleciendo en la casa que un indio joven, leñador y pescador, tenía en el bosque cerca de Bellingham (p. 130).

El texto de Truman Capote es un relato interrumpido; el narrador corta constantemente el relato primario con analepsis, y analepsis dentro de las analepsis, tanto internas como externa, para describir, entre otras cosas, el comportamiento de los personajes. Observemos lo que el señor Clutter piensa de su hija y del novio de ésta por acontecimientos anteriores:

Al señor Clutter le gustaba el chico y consideraba que para su edad —diecisiete años— era digno de confianza y todo un caballero. Sin embargo, desde que tres años antes le había dado permiso para salir con chicos, Nancy, bonita y admirada como era, no había salido con ningún otro y aunque el señor

Clutter aceptaba las costumbres modernas de los adolescentes de todo el país que tenían un amigo fijo, “iban en serio” y usaban anillo, no las aprobaba, sobre todo desde que, por casualidad, había sorprendido al chico Rupp y a su hija besándose [...] (p. 15).

Mediante analepsis el narrador presenta también los sucesos que dieron origen a que Dick planeara el robo que lo llevó a cometer el homicidio. Cuando compartió celda con Wells, Dick supo de la existencia de Clutter:

El comienzo había que buscarlo mucho tiempo atrás, once años atrás, en aquel otoño de 1948 cuando Wells tenía diecinueve años. Por entonces, como decía, “iba de un lado a otro del país cogiendo los empleos que le salían al paso”.

—Sea como fuere, fui a parar allá a Kansas occidental. Muy cerca de la frontera con Colorado. Iba en busca de trabajo y oí decir que en la hacienda River Valley, nombre que puso a su finca el señor Clutter, necesitaban un bracero. Y efectivamente, me aceptó. Trabajé allí cosa de un año [...] (pp. 153-154).

Junto a las analepsis alternan también las prolepsis, aunque en menor cantidad. Las prolepsis van ligadas al narrador omnisciente pues él posee un dominio dentro del tiempo. La mayoría de las veces estas prolepsis se emplean simplemente como recurso narrativo, para disponer el orden de los acontecimientos en el relato. Otras veces sirven de anuncio para despertar el interés en el lector. Los fragmentos siguientes en los que el narrador incluye algunas prolepsis ayudan a plasmar el estado de ánimo de los personajes de la historia:

Estaba, por lo tanto, profesionalmente calificado para encarar un caso tan falto de motivo aparente, tan falto de indicios, como el asesinato de los Clutter. Más aún, como declararía después, se sentía obsesionado en descubrir al autor del delito como si se tratara de “una cuestión personal” [...] (p. 79).

—Algo de gripe, pero nada más que nervios —le diría posteriormente a un periodista—. Hacía dos días que aguardaba en

Las Vegas: en cuanto tuve noticias de que los tenían tomé el primer avión (p. 203).

Por una de sus pertenencias ya no tenía que preocuparse. En la última noche pasada en Acapulco, un ladrón le robó su guitarra Gibson desapareciendo con ella de un café del puerto donde él, Otto, Dick y el Cow-boy se estaban dando un adiós altamente alcohólico. A Perry le había amargado mucho perder su guitarra. Se sentía, según dijo posteriormente, “verdaderamente amargado y deprimido”:

—Cuando se tiene una guitarra tanto tiempo, como yo, a la que has encerado y sacado brillo, a la que has adaptado tu voz, a la que has tratado como a la chica con la que vas en serio [...] bueno, pasa a ser algo sagrado (pp. 121-122).

A veces las prolepsis adoptan un sentido irónico y, sobre todo, colaboran eficazmente a la caracterización del personaje, como sucede en la obra de Truman Capote con la encargada del correo del pequeño pueblo donde sucedió el crimen de la familia Clutter:

Había quien no lo estaba. Desde luego, la viuda encargada del correo, la intrépida Myrtle Clare, no estaba asustada. Hablaba desdeñosamente de sus conciudadanos calificándolos de “hatajo de pusilánimes que tienen miedo hasta de cerrar los ojos”.

Refiriéndose a sí misma declaraba:

—Esta pobre vieja duerme tranquila como siempre. El que quiera jugarme una mala pasada, que lo intente y ya verá.

(Once meses después, unos enmascarados armados con fusiles, tomándole la palabra, invadieron la estafeta de correos y aligeraron a la dama de novecientos cincuenta dólares) (pp. 86-87).

Tema principal en el relato metadieético

Hasta aquí los relatos no ficcionales en los cuales el tema principal se desarrolla en el relato marco. Ahora pasaremos a hablar de aquellas narraciones en las que el asunto central se desarrolla en la me-

tadiégesis¹⁹ y el relato primario sólo sirve de soporte a la historia. Este tipo de relatos se caracteriza por la peculiaridad de presentar historias que pueden suceder antes o simultáneamente a la historia principal. Para presentarlas, el narrador puede optar por el encadenamiento, la intercalación o la alternancia.²⁰

Es común encontrar en los relatos periodísticos alguno de estos procedimientos, ya sea de manera individual o combinada, como se presentan en los textos de Pérez Reverte, Bill Buford, Günter Wallraff y Kapuscinski.

En *Territorio comanche*²¹ el tema principal de la historia no se desarrolla en el relato marco, es decir, en el periodo de tiempo que Márquez y Barlés pasan apostados en un talud frente a un puente a la espera de que éste sea bombardeado para poder filmarlo, sino en las historias expresadas en las diversas anacronías (relatos secundarios). En ellas, mediante el procedimiento de la intercalación, el narrador hace una crónica amarga e irónica sobre lo que representa el trabajo periodístico no sólo en la guerra de Yugoslavia sino en todas las guerras previas en que han estado presentes los protagonistas.

Analepsis de todos tipos se encuentran a lo largo del relato; entre ellas sirva de ejemplo una interna homodiegética completiva²² a través de la cual Barlés suspende su relato para dar paso a lo que sucedió unas cuantas horas antes:

¹⁹ Las acciones ocurridas en el aquí y ahora de la enunciación del narrador constituyen la diégesis o narración en primer grado. El narrador es extradiegético cuando se ubica fuera de la historia y es intradiegético cuando además es personaje en la diégesis. Cuando los personajes de la historia narran a su vez otra u otras historias ocurridas en otra dimensión espacio-temporal, se habla de un narrador metadieético que narra una metadiégesis (narración de segundo grado) a partir de su ubicación en la diégesis. También es común que un personaje narrador dé cuenta de otra metadiégesis y así sucesivamente.

²⁰ El encadenamiento consiste en la yuxtaposición de las historias narradas: una vez concluida la primera se continúa con la siguiente y así hasta finalizar. *Las mil y una noches* es el relato clásico de la intercalación: la inclusión de una historia en otra. La alternancia radica en contar dos o más historias sucesivamente interrumpiendo una u otra para retomarla en el momento en que se dejó la precedente. T. Todorov, "Las categorías del relato literario", en *op. cit.*, pp. 175-177.

²¹ A. Pérez Reverte, *Territorio comanche*, Madrid, Llero y Ramos Editores, 1994, 141 pp.

²² Las analepsis son homodiegéticas porque se refieren a secuencias con contenido narrativo cuyo alcance se encuentra en el relato primario; y completivas, como ya se mencionó, porque llenan una laguna anterior en el mismo relato marco.

Dio unos pasos por la carretera, en dirección al puente. El paisaje habría sido apacible de no ser por los tejados en llamas entre los árboles del otro lado del río, y la humareda negra suspendida entre cielo y tierra [...].

Durante toda la mañana habían estado pasando por el puente refugiados que huían del avance musulmán hacia Bijeló Polje: primero coches cargados de gente con maletas y bultos; luego carros tirados por caballos, con críos sucios y asustados; por fin, tras los últimos civiles que huían a pie, soldados exhaustos con la mirada distante, perdida, de aquellos a quienes ya da igual ir hacia adelante que hacia atrás [...]. Márquez los grabó a todos mientras pasaban, y al ver la TVE pegada en la cámara el oficial lo insultó en croata: *Ti Vi Ei Yebenti mater*, me calzo a vuestra madre, en traducción libre [...].

Barlés se detuvo a veinte metros del puente: una distancia prudencial desde la que podía distinguir los cajones de pentrita adosados a los pilares, y las botellas de butano que reforzaban el explosivo (pp. 15-16).

De corto alcance y amplitud breve la analepsis del fragmento anterior alcanza, sin ningún problema, el punto de partida del relato primario.

Al igual que las analepsis internas, las externas son frecuentes en el relato de Pérez Reverte. Surgen habitualmente en las ocasiones en las que Barlés expresa sus recuerdos sobre las guerras que acuden a su mente, no sólo las inmediatas expresadas en analepsis homodieéticas, sino también en las que ha intervenido durante sus 21 años como corresponsal de guerra, dadas a conocer por medio de analepsis heterodieéticas.²³

Una vez, haciendo lo mismo que Márquez, a la caza de una explosión, a Miguel de la Fuente le cayó encima toda la metralla de un mortero serbio en Sarajevo. Metralla y gravilla, el asfalto de media calle. Lo salvaron el chaleco antibalas y el casco, y cuando se agachó para coger un trozo grande de metralla

²³ Las analepsis heterodieéticas son aquellas que introducen una secuencia con contenido narrativo distinto al del relato primario.

como recuerdo de lo cerca que la tuvo, el metal le quemó la mano (p. 20).

El promedio de permanencia era de un par de semanas, pero a veces llegaban y los mataban, o los herían y evacuaban con tanta rapidez que no daba tiempo a saber sus nombres; como aquel productor de la ABC a quien, viniendo del aeropuerto, un francotirador le metió la bala explosiva en los riñones, justo entre la T y la V de la gran TV que lucía en la trasera de la furgoneta, y lo dejó listo de papeles cuando aún no llevaba veinte minutos en la ciudad (p. 48).

Mediante otra analepsis externa heterodiegética repetitiva²⁴ Barlés nos relata la obsesión de Márquez por filmar un puente en el momento de ser bombardeado:

Tres años antes, en Petrinja, Márquez había estado a punto de tener su puente. Lo cruzaron a la ida, llegando al pueblo en plena ofensiva serbia [...] (p. 37).

Los relatos analépticos en el texto de Pérez Reverte generalmente concluyen con elipsis²⁵ y el relato primario prosigue con solución de continuidad. No obstante, estas rupturas no alteran la coherencia del relato, porque, al ser muy claros los indicios²⁶ de la existencia de analepsis, el lector sabe que lo relatado es una historia del pasado que tiene relación con lo que se cuenta. La claridad con que se introducen las analepsis permite estar atento y saber que se trata de un relato distinto al primario; por ello, cuando éstas concluyen hay una elipsis implícita y no se producen problemas de juntura o enlace entre diferentes secuencias narrativas.

²⁴ Son las retrospectivas, es decir, aquellas secuencias narrativas que vuelven sobre lo contado con la finalidad de precisar un detalle, aportar un matiz. Se llaman también evocaciones o recuerdos.

²⁵ La elipsis es un movimiento narrativo gracias al cual, al saltarse el narrador algunas partes de la historia, el relato se acelera. G. Genette, *op. cit.*, pp. 161-163.

²⁶ Los indicios "remiten a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera (por ejemplo de sospecha), a una filosofía e información, que sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio". R. Barthes, *op. cit.*, p. 21.

También en el texto de Pérez Reverte aparecen analepsis dentro de las analepsis, es decir, casos en los que un relato secundario puede funcionar como relato primario de otra analepsis. Así sucede cuando Barlés nos relata no sólo lo que le sucedió a él y a Márquez cuando estuvieron en Mostar, sino lo que un anciano les relató en esta ocasión.

Aquel de las fotos era un día de esos en Mostar, y Barlés y Márquez estaban sentados entre los escombros sin decir palabra. Y entonces llegó un hombre en camiseta y zapatillas, un anciano musulmán que llevaba en la mano un pequeño mazo de tarjetas postales, y les contó su historia [...]: un hijo desaparecido, una mujer enferma en un sótano, la casa en el otro lado de la ciudad. El recuerdo de los hombres enmascarados que llegaron de noche, levanta, vamos, afuera, al puente, vete al otro sector. Los disparos, y los dos ancianos huyendo despa- voridos en la oscuridad, sin tiempo a pensar que se iban para siempre (pp. 93-94).

Otro relato en el que el tema principal de la historia se encuentra desarrollado en los relatos metadieéticos mediante el procedimiento de la intercalación es *Entre los vándalos*, de Bill Bufford.²⁷ La historia abarca un periodo de nueve años (1982-1990). Se inicia en 1982, en una estación de ferrocarril de Gafes. El narrador presencia un acto de vandalismo por parte de un grupo de hinchas de un equipo de fútbol y, a continuación, nos narra cómo se fue acercando a los hinchas de diversos equipos para tratar de comprender su comportamiento agresivo. En la parte central del libro alude a los diversos partidos de fútbol a los que asistió en Gran Bretaña, Italia, Turquía, Grecia y Alemania; las reuniones del National Front en las que estuvo presente; el saqueo de una pub y diversas escenas de violencia extrema, que en uno de los casos sólo pudo ser detenida con la llegada de un tanque del ejército.

En este relato no interesa recalcar el orden cronológico de los acontecimientos de la historia; lo que realmente interesa destacar es la violencia que los diversos partidos de fútbol generan y las razones

²⁷ B. Bufford, *Entre los vándalos*, Barcelona, Anagrama, 1991, 371 pp.

que conducen a ella. Para lograr su objetivo el narrador utiliza el relato primario como eje conductor y en el relato metadiegtico, mediante el procedimiento de la intercalación, presenta los acontecimientos que considera más adecuados para dejar claro su punto de vista sobre el tema que lo ocupa.

Para ejemplificar lo anterior, sirva de modelo el capítulo titulado "Dawes Road, Fulham" (pp. 203-241). El narrador utiliza el relato como marco para reflexionar sobre la violencia de las multitudes. Para poner de relieve este fenómeno alude a acontecimientos que, en algunas ocasiones, carecen de indicios para ser situados temporalmente. El relato comienza con el enfrentamiento entre los hinchas del Manchester y los del Tottenham para centrarse en la fotografía que recoge un incidente protagonizado por una multitud en la ciudad costera de Split en Yugoslavia. Le sigue el relato de una manifestación que se dirige a Downing Street, el 31 de marzo de 1990, para protestar contra el Poll Tax. Más adelante se refiere al atentado perpetrado por los militantes de IRA en un funeral, el 9 de marzo de 1988 y a las diversas escaramuzas y revueltas acaecidas, dos años antes, durante las manifestaciones obreras de los talleres gráficos de *News International*. No podía faltar la tragedia de Heysel de 1985. Termina la narración con lo acontecido en un partido entre el Chelsea y el Manchester United. Como puede observarse, el orden temporal de los acontecimientos del relato infringe con mucha frecuencia el orden cronológico.

En *Cabeza de turco* de Günter Wallraff,²⁸ al igual que en los dos ejemplos anteriores, el tema principal se desarrolla en los relatos secundarios y el orden de los acontecimientos del relato primario sigue en sus grandes lineamientos el orden cronológico. El narrador, un reportero alemán, abandona durante dos años su identidad. Mediante lentes oscuros, peluca, bigote y hablando un alemán rudimentario se transforma en Alí, un turco inmigrante, para descubrir en carne propia cómo son tratados los inmigrantes turcos en Alemania y dar a conocer a un público amplio lo ya sabido pero no demostrado. Las experiencias vividas, tema principal del relato, son contadas por el narrador en el relato secundario mediante el procedimiento de encañamiento, al yuxtaponer historias sin fechas ni referencias tempo-

²⁸ G. Wallraff, *Cabeza de turco*, Barcelona, Anagrama, 1988, 235 pp.

rales. Así, por ejemplo, se desconoce el día en que Alí se entrevistó con sacerdotes católicos y con representantes de otras religiones para investigar la postura de éstos ante los inmigrantes; cuándo trabajó como bracero en una granja o como obrero de la construcción sin papeles ni contrato; cuándo fue utilizado como cobaya en la industria farmacéutica; cuándo efectuó tareas de limpieza, sin protección alguna, en las entrañas de las refinerías metalúrgicas; cuándo fue chofer de un traficante de esclavos; y, por último, cuándo formó parte de un comando suicida para reparar una avería en una central nuclear. No se sabe qué ocurrió primero o qué después; únicamente se sabe que la historia sucedió en un lapso de dos años.

En la obra de Kapuscinski, *Las botas*,²⁹ también el orden de los acontecimientos, en sus grandes articulaciones, es cronológico, y la temática principal se da en el relato metadieгético. Los acontecimientos de la historia coinciden con el relato en su inicio. El narrador se encuentra en 1958 en el Hotel Metropol de Accra, en Ghana. A continuación, Kapuscinski contará, de manera similar a Schehrezada en *Las mil y una noches*, quince historias completas e independientes que se intercalan en el relato marco. Estas historias —a diferencia de las de Schehrezada— sí están vinculadas al relato primario por su temática: la atmósfera de violencia y guerra que se respira en algunos países de África, Asia y América Latina. Estas historias sucedieron a lo largo de diez años, precisamente la etapa en el que el narrador fue reportero y corresponsal de la Agencia de Prensa Polaca en dichos países.

Cada una de las quince historias adopta en sus grandes articulaciones un orden temporal que escapa a la cronología en sentido estricto. Al narrador le interesa lo que sucede en los distintos países en conflicto, no tanto el orden en que ocurrieron. Por ello, en la primera historia, hace una semblanza de una de las figuras más grandes que ha tenido el continente africano, como político y visionario: Nkrumad. La segunda historia considera a otra personalidad importante del mismo continente: Patricio Lumumba. En el capítulo tercero, el tema que se desarrolla se refiere a la gran cantidad de partidos políticos que pululan en los recién independizados países

²⁹ R. Kapuscinski, *Las botas*, México, Biblioteca Universidad Veracruzana, 1977, 251 pp.

africanos. Si bien cada una es independiente, todas tienen una misma temática: la atmósfera de violencia y guerra de los países que viven situaciones de conflicto.

Relatos que no siguen el orden cronológico de la historia

Dentro de este grupo figuran todas aquellos relatos no ficcionales en los cuales el orden de los acontecimientos históricos no coincide con el de los acontecimientos del relato. Relatar la historia no por el principio sino por los acontecimientos finales o culminantes es propio del estilo periodístico usual. Con esta estrategia discursiva se pretende informar al lector, primero, sobre el acontecimiento ocurrido y, después, sobre los antecedentes que lo ocasionaron. A este tipo de estructura, en el periodismo tradicional, se le ha llamado “pirámide invertida” y es el modelo por antonomasia de la nota informativa.

En el caso del reportaje, la estructura de este género es más flexible, pues como su finalidad es proporcionar el contexto de la noticia ya conocida por el lector, la información puede presentarse siguiendo o no el orden cronológico.³⁰ Además, la estrategia discursiva de iniciar el relato por un acontecimiento intermedio —*in medias res*— o por el desenlace —*in extremas res*— logra producir tensión en el lector desde el primer momento.

Relatos que inician in medias res

Los relatos que adoptan la práctica *in medias res* anticipan acontecimientos pertenecientes a un momento ya avanzado de la historia contada. Por ello, este tipo principia con una prolepsis, estrategia narrativa con la cual se logra tensión. El comienzo *in medias res*, seguido de una analepsis explicativa, es de los más antiguos, aun-

³⁰ Para una visión más completa sobre la estructura del reportaje, véase J. L. Martínez Albertos, *Curso general de redacción periodística*, Madrid, Paraninfo, 1991, pp. 337-340.

que en la actualidad continúa estando vigente, no sólo para los relatos de ficción sino también para los no ficcionales.³¹

Seleccionamos como muestra de los que inician *in medias res* a *El sha o la desmesura del poder*.³² La historia que se cuenta abarca el periodo que vive Kapuscinski en la capital de Irán (últimos meses de 1979 y primeros de 1980). Durante este lapso el narrador recopila testimonios que le permitirán reconstruir las causas que provocaron la revolución iraní y conocer la situación del pueblo inmediatamente después de esta crisis social.

El orden de los sucesos de esta historia no coincide con el de los acontecimientos del relato. El narrador, a su vez protagonista, se encuentra en un hotel de Teherán después de la revolución que provocó la caída del sha. Lo narrado no se puede fechar con precisión; sólo se puede inferir que corresponde a los últimos días de la estancia del narrador en la capital iraní durante 1980. Describe el desorden que reina en su habitación y las dificultades a las que se enfrenta en la tarea de organizar y sistematizar la información que recopiló en Teherán para elaborar un relato periodístico.

Para contarnos el resultado de sus pesquisas, el narrador se remonta al pasado. Con múltiples anacronías —analepsis y prolepsis, tanto externas como internas, parciales y completivas— nos traslada a 1986 para exponer los antecedentes y describir la forma de gobierno de la dinastía Pahlevi, así como los motivos que condujeron a la revolución iraní. Abarca hasta el 8 de enero de 1978, cuando se produce la caída del sha.

Por último, el narrador retoma el relato dejado en el segmento anterior, reseña los enfrentamientos entre las partes en conflicto y concluye con la situación que vive el país después de la revolución. Estos últimos sucesos presentados en anacronías conducen a un encuentro con el presente del narrador. Por ello, puede intercalar sus propias vivencias respecto de lo contado.

Al inicio, las anacronías son escasas; sólo se encuentran dos analepsis; una externa parcial y la otra mixta. En la primera, el narrador

³¹ El relato autobiográfico es el más proclive a la anticipación, puesto que el narrador al ser también protagonista conoce mejor que nadie la historia que narra. Tampoco es extraño que adopte el papel de narrador omnisciente. A. Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 173.

³² R. Kapuscinski, *El sha o la desmesura del poder* [1976], Barcelona, Anagrama, 1978, 177 pp.

recuerda un acontecimiento del pasado y lo compara con el presente que vive:

Antes llevaba conmigo por todo el mundo una pequeña radio de bolsillo para escuchar emisoras locales de cualquier continente y así poder enterarme de lo que ocurría en nuestro planeta. Ahora esta radio, entonces tan útil, no me sirve de nada [...] (p. 16).

A continuación aparece la analepsis mixta, cuya amplitud se retrotrae a años antes del comienzo del relato y termina conectando con los acontecimientos del relato primario. En ella el locutor relata los crímenes de guerra cometidos por los generales ejecutados unas cuantas horas antes, según la cronología del relato primario:

El locutor lee los datos personales de cada uno de los hombres y enumera sus crímenes. El general Mohammed Zand dio orden de disparar contra una manifestación de personas indefensas en Tabriz; centenares de muertos. El comandante Hussein Farzin torturó a los presos quemándoles los párpados y arrancándoles las uñas. Hace unas horas —informa el locutor— el pelotón de fusilamiento de las milicias islámicas cumplió la sentencia del tribunal (p. 18).

La estructura de la parte central de esta obra es más compleja. Está formada por 25 segmentos; cada uno de ellos, de extensión variable, es un pequeño relato completo e independiente que forma parte del principal. Se hallan separados mediante subtítulos que indican, de alguna manera, la forma en que el narrador organizó su material y la procedencia de la información (fotografías de la 1 a la 13, libro 1 y libro 2, periódico 1, casete 1, y notas de la 1 a la 8).

23 de estas pequeñas historias adoptan la forma de una analepsis externa parcial y evocan los antecedentes y causas de la revolución iraní. Ninguna de ellas presenta problemas de enlace narrativo, pues se interrumpen claramente con elipsis implícitas y algunas explícitas y el relato vuelve al presente de la enunciación como si nada lo hubiera interrumpido.

Por lo que se refiere al inicio de 14 de ellas, la originalidad del narrador radica en tomar como pretexto para contar su historia las fotografías que tiene ante su vista. Describe en presente las imágenes que ve y a continuación utiliza una analepsis.

Esta fotografía muestra un grupo de personas que están esperando el autobús en una parada de una de las calles de Teherán. En todas partes los que esperan el autobús se parecen, es decir, tienen la misma expresión en la cara, apática y cansada, la misma actitud entumecida y de derrota, la misma mirada, abúlica y apagada. El hombre que hace algún tiempo me dio esta fotografía me preguntó si veía en ella algo especial. No, contesté después de reflexionar un rato, no veo nada de particular. A esto dijo que la foto había sido sacada desde un lugar oculto, desde una ventana al otro lado de la calle [...] (pp. 61-62).

El orden interno de los acontecimientos de cada relato en relación con el orden de los de cada historia, al igual que el orden de los acontecimientos de cada historia en relación con los del relato en su conjunto, es también muy variado. Así, encontramos relatos en orden cronológico, *in medias res* e *in extremas res*.

La historia de Mahmud Azari ejemplifica un relato *in medias res* (pp. 104-132). Nuestro personaje regresa a Teherán a principios de 1977. Inmediatamente después, y a través de una analepsis externa completa y un sumario,³³ narra los ocho años que vivió en Londres. Cuando retoma el relato principal describe cómo encuentra Teherán y, a continuación y en orden cronológico, relata lo que le sucede a partir de ese momento. Después de un tiempo asiste a diversas reuniones y para narrar lo que alguien le cuenta emplea una analepsis externa parcial. Nuevamente continúa su relato en orden cronológico, pero poco después lo suspende con otra analepsis;

³³ El sumario, junto con la escena, es el movimiento narrativo que se encarga de hacer presente la acción en el relato y, al igual que la elipsis, es una figura de aceleración del ritmo narrativo. Se caracteriza no por la eliminación sino por la concentración de informaciones en un espacio reducido. Un periodo largo de tiempo se expresa en pocas líneas y los acontecimientos contados no se presentan en su total desarrollo, sino en sus puntos esenciales. Véase G. Genette, *op. cit.*, pp. 152-155.

inmediatamente vuelve una vez más el orden cronológico y así de manera similar hasta el final.

Dos de las 25 historias que constituyen la parte media no ofrecen ningún indicio para establecer la relación temporal exacta. Para ejemplificar estas acronías, transcribo el fragmento que narra la imposibilidad de detectar la fecha en que se tomó la fotografía que presenta la destrucción de una estatua del sha.

Esta fotografía nos muestra la destrucción de la estatua de uno de los dos shas (padre o hijo) en Teherán o en cualquier otra ciudad iraní. Sin embargo, es difícil determinar en qué época se tomó, pues las estatuas de ambos shas Pahlevi fueron destruidas en más de una ocasión, es decir, cada vez que el pueblo pudo hacerlo (p. 39).

Las prolepsis, aunque escasas, tienen la finalidad de describir el ambiente dictatorial y represivo que se vivía en Irán:

Este muchacho analfabeto que se alistó en la brigada a los catorce años (en realidad, en el momento de su muerte aún no había aprendido a leer y escribir bien), gracias a su obediencia, disciplina, decisión e inteligencia innata, y también gracias a lo que los militares llaman talento de mando, escala uno a uno los peldaños de la carrera profesional (pp. 26-27).

En la parte final del relato el narrador vuelve al orden cronológico. Desde su presente, reflexiona sobre las causas y consecuencias de la revolución iraní, y nos expone su punto de vista. Por medio de analepsis cita recuerdos y vivencias de su pasado mediato e inmediato. Las analepsis ahora son en su mayoría internas. A título de ejemplo, citemos primero una analepsis externa parcial y después una prolepsis:

En la panadería trabaja Razak Naderi; tiene doce años. Alguien debería hacer una película dedicada a Razak. Al cumplir los nueve años, el muchacho vino a Teherán en busca de trabajo. En el pueblo, cerca de Zanyan (a mil kilómetros de la capital), dejó a su madre, dos hermanas y tres hermanos, todos ellos pe-

queños. Desde aquel momento era su deber mantener a la familia (p. 158).

Más adelante este hombre aprenderá a escribir certificados y sabrá hacer muchas cosas más. Pero al cabo de unos años habrá un nuevo golpe, el hombre que ya conocemos se marchará y otro vendrá en su lugar y empezará a buscar papel y lápiz. La misma u otra mujer esperará convertida en una piedra. Alguien prestará su pluma estilográfica. El superior estará ocupado discutiendo. Todos ellos, como sus antecesores, volverán a moverse en el círculo encantado del desamparo (pp. 169-170).

Relatos que inician in extremas res

Iniciar por el desenlace de la historia es propio, como ya se mencionó, del relato periodístico tradicional. No obstante, la estrategia narrativa *in extremas res* también se encuentra presente en los relatos periodísticos modernos y las modalidades que adopta son muy amplias. *Los ejércitos de la noche*, de Norman Mailer,³⁴ ejemplifica estas peculiaridades. La historia que se narra inicia con la llamada telefónica que le hacen al autor para invitarlo a participar en una serie de actividades encaminadas a repudiar la guerra de Vietnam y concluye cuatro días después de haber participado el protagonista en dicha “demostración”.

Mailer, protagonista y narrador, nos relata la historia sin respetar el orden cronológico. Comienza el relato transcribiendo una noticia de la revista *Time* publicada al final de la historia que se cuenta. Mediante una prolepsis, el narrador nos cuenta de manera adelantada y en sumario lo que tratará detalladamente durante el desarrollo de la obra: los cuatro días en que Mailer participó en la Marcha contra el Pentágono, en octubre de 1967. Esta secuencia configura una prolepsis interna homodiegética, pues los asuntos narrados en ella no corresponden al principio sino al desenlace de la historia.

³⁴ N. Mailer, *Los ejércitos de la noche* [1968], Barcelona, Grijalbo, 1969, 336 pp.

Damos a ustedes, desde el principio, noticias de nuestro protagonista. La siguiente está tomada de la revista *Time*, 27 de octubre de 1967.

El lamentable Teatro Ambassador, de Washington, que es normalmente lugar de asilo de holgorios psicodélicos, fue escenario, la pasada semana, de un *solo* escatológico fuera de catálogo, en apoyo de las demostraciones pacifistas. Su antiestrella fue el autor Norman Mailer, que se mostró aún menos preparado para explicar *por qué estamos en el Vietnam* que en su reciente novela de ese título.

Sorbiendo aguardiente de una taza de café, Mailer se encaró con un auditorio de seiscientas personas en su mayoría estudiantes, que habían pateado mil novecientos dólares para sufragar las travesuras del Sábado. “No quiero ocupar indebidamente la tribuna”, dijo Mailer con grandilocuencia, pero permaneciendo sencillamente en pie.

Aquella fue una de las pocas frases coherentes. Mascullando y vomitando obscenidades, mientras se tambaleaba por el escenario —del que se había apoderado con amenazas de aporrear al anterior maestro de ceremonias— Mailer describió detalladamente su búsqueda de un retrete utilizable en el local [...].

Ahora podemos dejar a *Time*, para averiguar lo que sucedió (pp. 9-10).

Una vez que el narrador transcribe la nota y se presenta con sus explosiones personales —ebriedad, vociferación de obscenidades— retorna a un día de principios de septiembre, época en que comienza la historia.

En cierto día de principios de septiembre, el año de la primera Marcha contra el Pentágono, 1967, el teléfono sonó por la mañana, y Norman Mailer, siguiendo su principio del juego al azar, lo descolgó (p. 10).

Mailer es invitado a participar en las actividades relacionadas con la Marcha. A partir de entonces el relato cronológico, en sus grandes articulaciones, se interrumpe constantemente por analepsis inter-

nas y externas y por una que otra prolepsis. Las analepsis las utiliza el narrador para facilitar el conocimiento del personaje y justificar su comportamiento. Así sabemos que:

Mailer había dado a su propia cabeza la contextura de un buen queso gruyère. Años atrás había producido toda clase de erosiones en su firmamento intelectual mediante el modesto consumo de dosis promiscuas de whisky, marihuana y bencedrina [...] (p. 11).

También por medio de las analepsis, nos enteramos lo que Mailer piensa de los distintos personajes: Dwight MacDonald, Mitchell y Paul Goodman, Robert Lowell, Ed de Gracia y otros. No sólo los describe de manera precisa, memorable y reveladora sino que también expresa los celos, desagradados y simpatías que le provocaban:

Aquel hombre era un autor llamado Mitchell Goodman. Mitch Goodman, según le llamaba todo el mundo, era un camarada digno de aprecio y Mailer sólo tenía cosas buenas para decir de él; incluso Mailer había hecho una reseña muy favorable de una novela de guerra de Goodman, una melancólica obra poética sobre la Segunda Guerra Mundial, que le había costado unos ocho años de escribir, y había sido un libro merecedor del aplauso (aunque Mailer, con su memoria de queso gruyère, no podía en aquel momento recordar el título). Pero aquello no venía al caso (pp. 12-13).

Mailer conocía a Goodman desde hacía veinte años. Habían estado, si su memoria le era fiel, más o menos en el mismo curso en Harvard (Mailer era de la promoción de 1943, sus bodas de plata estaban cerca), ambos procedían de Brooklyn, ambos se casaron jóvenes. Se habían encontrado en París en 1947 [...] (p. 13).

Las prolepsis, aunque escasas, se presentan como intrusiones del narrador para reflexionar sobre los acontecimientos del relato y, en algunos casos, manifestar cierta ironía:

La velada siguió adelante. Aún estaba lejos de su colmo. Lowell reposando en el suelo del escenario, Lowell recuperándose del golpe estruendoso que se había dado en la cabeza, era una imagen de la paz en el rincón del proscenio, un pastor reclinado contemplando su flauta, aunque un periódico de Washington iba a condenarle el sábado, al mismo tiempo que a Mailer, por “conducta desordenada”, a causa de aquel indecoroso repantingamiento (p. 54).

Los invitados comenzaban a abandonar la recepción, camino del Ambassador, que estaba a dos manzanas de allí. Mailer no lo sabía aún, pero el auditorio llevaba casi una hora esperando, estaban siendo entretenidos por un grupo de guitarras electrónicas [...] (p. 38).

(Desde luego, él no sabía que uno de los primeros reportajes que aparecieron le hizo decir: “Soy culpable, he traspasado una línea de policía”, lo que se convirtió en informes de segunda mano, en la noticia de que había sido detenido por accidente. Pero, de todas formas, él mismo había sido poco exacto: lo que él había cruzado había sido una línea de policía militar.) (p. 165).

Como las anacronías son frecuentes en este relato y su extensión muy amplia, en ocasiones interrumpen el hilo conductor de la historia; por ello, el narrador marca hábilmente el fin y el principio. Veamos en algunos ejemplos cómo lo hace:

Ahora podemos dejar a *Time* para averiguar lo que sucedió. Un cierto día de principios de septiembre, el año de la primera Marcha contra el Pentágono, 1967, el teléfono sonó por la mañana... (p. 10).

En aquella semana de septiembre de 1967, se equivocó. Pero no, dejemos que la historia decida si se equivocó o, eventualmente, acertó (p. 12).

Mailer conocía a Goodman desde hacía veinte años. Habían estado, si su memoria le era fiel, más o menos en el mismo curso en Harvard... (p. 13).

En resumen, se puede concluir que *Los ejércitos de la noche*, en lugar de registrar acontecimientos en un simple orden cronológico, presenta los sucesos en secuencias que intensifican su impacto dramático. El narrador omnisciente de este relato, mediante múltiples anacronías, lo interrumpe constantemente para justificar el comportamiento del protagonista, describir panorámicamente la participación de las multitudes, plantear observaciones sobre las políticas en la marcha, exponer digresiones sobre la “nueva izquierda”, la tecnología, los alimentos congelados, la obscenidad o la ineficiencia de la jerga política.

Conclusiones

Estudiar la relación que se establece entre el orden de los acontecimientos en la historia y el orden de los acontecimientos en el relato nos lleva a las siguientes reflexiones:

En la actividad periodística, las historias se convierten en relatos mediante el proceso de narración. La reducción del hecho a lenguaje equivale a la redacción del hecho como noticia. Al definir el hecho en términos verbales, la interpretación de la realidad se vuelve selectiva, ya que el lenguaje no puede dar cuenta de esta última sin caracterizarla, es decir, sin escoger ciertos aspectos y olvidar otros.

Esta aseveración se demostró suficientemente con el análisis de una de las categorías del discurso narrativo: el tiempo, y dentro de esta categoría el orden temporal de los acontecimientos de la historia. Lo real no es descriptible “tal cual es” porque el lenguaje es otra realidad e impone sus leyes: recorta, organiza y ficcionaliza. La linealidad del lenguaje no permite trasladar la simultaneidad de los acontecimientos acaecidos en el mundo real; por ello el sujeto de la enunciación se ve obligado a plantear la temporalidad como un mosaico donde se presentan secuencias situadas en distintos tiempos y espacios.

Justamente, la presentación de lo acaecido de manera tal y como sucede en la realidad es imposible. Pero aún más, si no fuese así, el reportero cambiaría el orden de los acontecimientos intencionalmente, pues tanto el fin que persigue como el medio utilizado de tal forma se lo exigen.

Los relatos periodísticos no pretenden reconstruir el acontecimiento tal y como ocurrió; su objetivo es más amplio: explicarlo. Para lograrlo, el narrador no sólo se limita a desarrollar los hechos que dan origen al suceso sino que lo contextualiza, esto es, proporciona los antecedentes del asunto y de las circunstancias que lo documentan; también expone las interpretaciones que expertos y no expertos hacen sobre el asunto relatado; y, por último, a modo de conclusión, hace un análisis valorativo y cuando es necesario prevé las posibles consecuencias.

Para reconstruir el segmento de la realidad que interesa contar, el narrador se vale, entre otros recursos, de las anacronías aquí estudiadas. Ellas son adecuadas para presentar los antecedentes y proporcionar elementos que ayuden a comprender el posible desenlace de los sucesos relatados. Resumiendo: reconstruir un acontecimiento en un relato consiste en seleccionar y jerarquizar ciertos eventos reales para plasmarlos de manera lineal. Realizar esta actividad pone en evidencia la manipulación que realiza el narrador al reconstruir la realidad.